

Laval théologique et philosophique



Rhétorique, esthétique littéraire et théologie Dialogue avec Marcel Viau

Pierre-Marie Beade

Volume 59, numéro 1, février 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/000794ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/000794ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

Faculté de théologie et de sciences religieuses, Université Laval

ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Beade, P.-M. (2003). Rhétorique, esthétique littéraire et théologie : dialogue avec Marcel Viau. *Laval théologique et philosophique*, 59(1), 155–164. <https://doi.org/10.7202/000794ar>

◆ note critique

RHÉTORIQUE, ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE ET THÉOLOGIE

DIALOGUE AVEC MARCEL VIAU

Pierre-Marie Beaude

UFR Sciences Humaines et Arts
Université de Metz

Dans le domaine de la théologie systématique, l'esthétique demeure relativement peu honorée. Il y a bien sûr l'œuvre monumentale de Hans Urs von Balthasar. Mais un seul théologien ne fait pas le printemps. C'est pourquoi il faut saluer le travail assidu de Marcel Viau qui, depuis bientôt dix ans, en trois ouvrages, cherche à préciser la dimension esthétique de la théologie¹. Son dernier ouvrage, *L'univers esthétique de la théologie* est, sous bien des aspects, suggestif et innovant ; il ne peut que susciter la réflexion dans un domaine qui n'est pas sans urgence pour la théologie, celui du rapport avec l'objet artistique, particulièrement sous sa forme littéraire : les débats de naguère sur la théologie narrative en témoignent.

Les lignes qui suivent proposent moins une recension « classique » de l'ouvrage qu'une réflexion suscitée par sa lecture, un début de dialogue, en somme, de la part de quelqu'un qui pour avoir oublié depuis longtemps la théologie systématique, peut cependant se prévaloir de sa compétence d'exégète intéressé par la chose littéraire, tant à cause du corpus biblique que de sa réinscription dans la littérature occidentale.

I. ESTHÉTIQUE ET RHÉTORIQUE

Le Dieu du verbe, second des trois ouvrages, s'intéressait à la *doxa*, à laquelle ressortit le « croire », aux sophistes et à l'art de la rhétorique. Il abordait aussi la

1. Les trois ouvrages sont : *La nouvelle théologie pratique*, Montréal, Paulines ; Paris, Cerf, 1993, 298 p. ; *Le Dieu du Verbe*, Montréal, Médiaspaul ; Paris, Cerf, 1997, 256 p. ; *L'univers esthétique de la théologie*, Montréal, Médiaspaul ; Paris, Cerf, 2002, 312 p.

question de l'esthétique générale à partir de Platon, Kant, Cassirer, jusqu'à Goodman ; mais dans le cadre de cette esthétique, c'était l'élément rhétorique qui lui permettait de conduire le plus loin sa pensée. « L'univers rhétorique de l'artefact fut l'objet de mon volume *Le Dieu du Verbe* », écrit MV². Dans *L'univers esthétique de la théologie*, MV s'intéresse audit univers en tant qu'il concrétise la troisième grande partie de la rhétorique ancienne : l'*elocutio*. *Inventio* et *dispositio* dessinent en quelque sorte l'univers rhétorique, *elocutio* l'univers esthétique. Il y a donc continuité et progression entre les deux derniers ouvrages où rhétorique et esthétique ont partie liée.

L'esthétique, MV la définit, avec Baumgarten, comme « la science de la connaissance du sensible » (p. 15). Quant au mot « rhétorique », il lui donne une extension large pour désigner les règles de composition qui régissent l'univers de tout « objet ouvré » (p. 17). Cette utilisation ample du concept, légitime en soi, pose des questions par rapport à une compréhension plus restreinte, à savoir la rhétorique comme art du discours persuasif. On y reviendra.

L'objet esthétique est abordé dans ce livre sous le biais de ses capacités à devenir artefact théologique. « Artefact » renvoie à l'aspect ouvragé du produit, mais aussi à la mise en situation ou « mise en problème » de l'objet qui ne devient véritablement artefact que dans un processus de reconnaissance, d'investigation, d'expérience et de vie d'un allocataire faisant preuve d'une réception active.

Dans la notion d'artefact théologique, le mot « théologique » n'est pas spécialement défini. On retire de son utilisation dans le livre qu'il touche à la capacité à faire naître de la croyance ou de la foi. L'objet esthétique auquel il est lié touche au domaine du religieux si l'on en croit les exemples fournis par l'auteur : église, abbaye, fresque biblique, sculpture de chapiteau... Peut-être l'auteur aurait-il gagné à préciser la façon dont il construit le théologique par rapport à d'autres notions comme le religieux ou le sacré.

L'univers esthétique se compose de deux parties, l'une théorique, qui met en place le fonctionnement de l'artefact théologique sous son biais esthétique, l'autre pratique qui met en œuvre un objet textuel, à savoir une *novella* intitulée « Six jours en Octobre » (p. 183-300). Notons qu'en introduisant une *novella* dans le livre, l'auteur n'entend pas y introduire pour autant le point de vue d'une esthétique littéraire. C'est en tant qu'artefact théologique que la fiction trouve ici sa place. Sa présentation obéit à des critères de fabrication strictement théologiques : désir de faire un artefact sur la conversion, différentes étapes de composition minutieusement décrites. Bref, une rhétorique préside à l'écriture de l'objet esthétique « Six jours en Octobre ». La *novella* s'adosse à l'univers théorique déployé dans les deux ouvrages *Le Dieu du verbe* et *L'univers esthétique* (p. 183-191). Elle s'affiche « sans prétention littéraire », comme une sorte d'exercice de style, susceptible de se muer en artefact : « il appartient aux allocataires d'en faire ou non un artefact théologique » (p. 191).

2. *L'univers esthétique*, p. 130.

Le travail de MV est nourri de sa fréquentation des théoriciens nord-américains à laquelle s'ajoute une connaissance très pertinente des arts poétiques anciens et modernes. Les conceptualisations acquises dans *Le Dieu du Verbe* sont reprises ici et confirmées (p. 72-76 et tout le chapitre 3). On différencie et on articule l'objet esthétique et l'artefact, artefact qui implique, comme on vient de le dire, une mise en problème et une interaction : « Chaque fois qu'un objet esthétique apparaît dans une expérience, et donc chaque fois qu'il se transforme en interaction véritable, nous appelons cet objet un artefact » (p. 73). MV insiste beaucoup sur le fait qu'on ne transmet pas l'artefact comme une substance inscrite dans l'architecture, la peinture ou le texte. C'est dans le présent qu'il trouve son statut, dans cette réception active qui naîtra dans l'allocutaire. Un artefact théologique n'a ni passé, ni présent. Il se pose dans sa mise actuelle en problème (p. 15). L'objet fut construit selon les règles de l'art (les constructeurs n'avaient pas le transcendant devant eux, mais des pierres) ; reçu du passé il ne se fait artefact que dans le présent de la rencontre avec le « récepteur ».

L'artefact ainsi conçu englobe à la fois l'objet physique (sculpture de marbre, partition musicale) mais aussi, en musique l'interprète, mais encore, en lecture poétique, l'auditeur, bref le « récepteur » (MV parle plus volontiers « d'allocutaire »). La théorie est claire et très finement argumentée. Elle s'applique, ainsi que le fait Viau, à l'architecture, la sculpture, la musique, l'écriture (p. 74-76).

II. PLACE DE L'OBJET TEXTUEL

L'univers esthétique de la théologie a ceci de caractéristique que sa partie pratique — la seconde — met en œuvre une écriture romanesque, alors que la partie théorique — la première — n'accorde pas une réflexion de premier plan à la littérature. La fresque de Saint-Savin, qui sert de point de départ à la première partie, n'est pas là par hasard ; elle donne le ton à une réflexion qui cherche ses appuis du côté de la peinture et de l'art monumental : l'abbaye de Maillezais, la Frauenkirche de Dresde, l'*Adam et Ève* de Masaccio, etc.

Dans le domaine de l'écriture littéraire, MV se montre essentiellement occupé par la dimension langagière. On le suit sans difficulté quand il nous rappelle que le langage n'est pas un médium dont la qualité première serait de manifester une totale transparence par rapport à la « *res* » (ontologique) dont il serait le serviteur. C'est là, en effet, chose acquise. De la psychanalyse, de la linguistique, de la sémiotique, on tient que le langage a du corps, qu'un texte écrit possède une dimension monumentale, que le discours peut cacher et taire autant qu'il dit, etc.

Du langage, MV passe à un intérêt pour l'organisation des phrases qui font discours et obéissent à une rhétorique. Tout ceci conduit à l'idée que toute œuvre a son langage propre qui obéit aux lois de la persuasion et du croire, condition essentielle à sa transformation en artefact. Je renvoie le lecteur aux analyses très affinées consacrées au sujet (p. 129-133).

Si l'art est langage, le langage est un art, et cette certitude envoie MV vers des considérations empruntées à la rhétorique des anciens et des modernes, art du discours et de la persuasion, abstraction faite d'une esthétique littéraire générale, ou encore générique (poésie, roman, légende) de l'œuvre écrite. Ici donc nous avons une « *novella* », mais les clés théoriques d'une esthétique du récit de fiction, roman, *novella*, nouvelle, sont absentes. Cette ambiguïté me paraît pleinement assumée par l'auteur : alors qu'en tant que *novella*, la partie fictionnelle ressortirait normalement à une esthétique littéraire, elle est ici reliée volontairement à des considérations rhétoriques articulées elles-mêmes sur des préoccupations théologiques. La question qui se pose dès lors est celle de l'articulation entre une esthétique théologique très dépendante du modèle rhétorique et une esthétique littéraire de la *novella* « Six jours en Octobre » proposée comme support possible à un artefact théologique. Faudrait-il les penser comme l'âme et le corps ? L'esprit et la matière ? Le livre n'engage pas la réflexion sur ce point. Il y aurait là, pour l'auteur, un beau chantier à ouvrir.

III. PLACE DE L'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE

L'esthétique de MV, basée sur la conviction que tout objet « ouvré » est rhétorique, penche beaucoup plus vers une esthétique du discours au service de la théologie, que vers une esthétique littéraire du roman, de la *novella*, de la légende, du mythe, et autres genres. Je vois là une réelle question. Les théoriciens de la littérature ont bien la prétention, en effet, d'affranchir l'esthétique littéraire de toute autre esthétique, comme le confirme par exemple quelqu'un comme H.R. Jauss, si l'on en croit la couverture de son ouvrage *Pour une herméneutique littéraire* : « Il y a eu, il y a une tradition de l'herméneutique philologique, théologique, juridique, philosophique, historique. Ce à quoi vise depuis trente ans le travail de Hans Robert Jauss [...] est la constitution d'une herméneutique littéraire, capable de rendre compte du caractère proprement esthétique des œuvres, de leur "littéralité"³ ». On touche ici à la frontière où vient se limiter le discours de MV.

On voudra bien prendre cette dernière remarque pour une constatation et non pour un reproche. Car on ne saurait blâmer un chercheur de sélectionner ses centres d'intérêt, condition essentielle à son efficacité scientifique. Mais si ces réflexions me viennent à l'esprit, c'est d'une part pour préciser le champ théorique de MV, d'autre part pour signaler des ponts possibles avec d'autres recherches. On retire en effet de la lecture de *L'univers esthétique* que la réflexion frôle en plusieurs endroits, sans y entrer vraiment, le domaine d'une esthétique littéraire et qu'un dialogue porterait sans doute de beaux fruits. On se demande par exemple si l'idée d'artefact ne gagnerait pas à être confrontée à la théorie de la réception de l'école de Constance telle qu'elle se donne chez W. Iser, ou encore dans la notion d'horizon d'attente développée par

3. Hans Robert JAUSS, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, 4^e de couverture.

H.R. Jauss⁴. De semblable façon, on s'aperçoit que la définition de l'artefact proposée par MV est très proche de la définition de l'énoncé tel que la propose Mikhaïl Bakhtine. On sait que pour ce dernier, il faut la conjonction intertextuelle avec les écritures anciennes et contemporaines, et la prise en compte de l'univers du récepteur pour qu'une proposition devienne véritablement un « énoncé ». MV, par d'autres chemins, démontre que c'est dans le passage de l'objet esthétique à l'artefact que la phrase se fait énoncé : « Le locuteur engendre une argumentation de telle sorte que certaines de ces phrases seront éventuellement tenues pour vraies par un allocataire, c'est-à-dire qu'elles deviendront des énoncés pour ce dernier » (p. 130). L'artefact tout comme l'énoncé au sens bakhtinien incluent ce que la linguistique verse généralement au compte de la pragmatique, comme le remarque Tzvetan Todorov à propos de Bakhtine⁵.

Le rapprochement avec Bakhtine s'arrête là, au niveau d'une théorie de l'énoncé. Et l'on se demande si le modèle théorique de MV, essentiellement rhétorique, ne gagnerait pas en souplesse et en richesse dans la confrontation avec les théoriciens du récit et du rapport de l'œuvre à son lecteur. D'autres aspects esquissés dans la première partie du livre pourraient l'amorcer. Comme Paul Ricœur ou Antoine Compagnon qui rappellent que *mythos* et *mimésis* constituent, dans la *Poétique*, des opérations, MV définit *mimésis* à partir d'Aristote et non de Platon. On a là un point de dialogue avec la grande œuvre de Paul Ricœur distinguant, pour le récit, trois niveaux de *mimésis*. Le dernier niveau (*mimésis* III), qui est la refiguration par le lecteur, me paraît recouvrir le même terrain que la mise en situation de l'objet esthétique pour qu'il devienne artefact⁶.

On peut, d'autre part, se demander ici si l'approche esthétique de MV occupe bien tout le champ théorique d'une esthétique théologique comme le titre du livre le laisse entendre. Est-ce un hasard si un artefact théologique d'une importance fondamentale pour la foi chrétienne, à savoir le corpus biblique, est à peu près absent des préoccupations du livre ? Sur chaque livre biblique, le modèle de MV fonctionnerait, mais saurait-il saisir le particulier des genres littéraires « mythe », « légende », « chronique », « parabole » ? Pour n'en rester qu'aux textes du canon, tous, de la Genèse à l'Apocalypse, sont susceptibles d'être effectivement regardés sous le biais de l'artefact théologique. Mais cela dispense-t-il de les regarder dans le cadre d'une esthétique littéraire ? Et n'y a-t-il pas pertinence théologique à entreprendre l'étude littéraire de ces livres ? En d'autres termes, l'univers esthétique de la théologie n'est-il pas plus large que la dimension essentiellement rhétorique qu'en donne MV dans la construction de son artefact ? Il suffit de lire le premier chapitre du livre de E. Auerbach, *Mimésis*, consacré à la comparaison entre le statut littéraire des personnages d'Homère et ceux de la Bible, pour saisir l'intérêt qu'une esthétique littéraire

4. W. Iser, *Der Akt des Lesens*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1976. H.R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1978 où l'on trouvera la traduction de plusieurs publications en allemand.

5. T. TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 67-93.

6. P. RICŒUR, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, 1983, p. 116-117. Voir aussi A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 108-110.

peut apporter à la théologie⁷. On a dit que MV donne sa plus grande extension au mot rhétorique. Mais une telle extension en arrive paradoxalement à appliquer ce mot à des textes qui ne gagnent sans doute pas grand-chose à être regardés sous cet angle. La question est en effet de savoir si tout texte littéraire est rhétorique. Il est des gens, comme le sémioticien Jean Delorme, pour penser que non⁸. Il n'est pas acquis que la rhétorique, au sens d'art du discours, ait quelque pertinence dans l'analyse du mythe d'*Atra-hasis* ou d'*Enouma Elish*, dans celle des 11 premiers chapitres de la Genèse, du conte de Jonas, ou encore des cycles légendaires de Gédéon, ou de Samson dans le livre des Juges. Les fonctionnements mythologiques ou légendaires s'éclairent sans doute beaucoup mieux avec d'autres outils de la théorie littéraire. N'est-ce pas également le cas avec le roman et la *novella* ?

IV. L'ESTHÉTIQUE DU ROMAN

Chez tous les grands théoriciens de l'esthétique du roman, la place accordée à la rhétorique n'a rien de prédominant. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas de rhétorique dans le roman, — le sermon de Noël dans *Le rivage des Syrtes*, ou celui du prêtre dans *Les Météores*, — ni même qu'il n'existe pas de romans écrits sous le signe de la rhétorique — voir celle, enflammée, du *Désespéré* de Léon Bloy —, ni même qu'il n'existe pas des romans à thèse bâtis dans une préoccupation essentiellement persuasive ; mais il ne me semble pas évident que le genre romanesque gagne à être regardé ou théorisé systématiquement sous le biais du persuasif. Mikhaïl Bakhtine donne le roman comme la forme littéraire la plus vaste, capable d'intégrer toutes les autres : « écrits moraux, philosophiques, digressions savantes, déclamations rhétoriques, descriptions ethnographiques, comptes rendus, et ainsi de suite⁹ ». La forme rhétorique est bien signalée, mais elle s'efface au bénéfice de l'unité stylistique englobante : « Ces unités stylistiques hétérogènes s'amalgament, en pénétrant dans le roman, y forment un système littéraire harmonieux et se soumettent à l'unité stylistique supérieure de l'ensemble, qu'on ne peut identifier avec aucune des unités qui dépendent de lui¹⁰ ». Cette organisation complexe qui « forme un système littéraire harmonieux » naît d'un bricolage nécessaire à l'écriture romanesque. Le romancier — inséré bien sûr d'une façon ou d'une autre dans sa communauté sociale — fait feu de tout bois, collecte, recycle, recatégorise genres, motifs, tons, en une création qui ne trouve finalement de cohérence qu'au nom de la singularité d'un désir qui prend corps par ce travail. On peut certes rechercher un modèle proche de la rhétorique pour penser l'ensemble harmonieux qui naît d'un tel bricolage, mais il reste à se demander si l'esthétique proprement littéraire telle que la pratiquent les théoriciens du roman n'en offre pas de meilleurs.

7. E. AUERBACH, *Mimésis*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1968, p. 11-34 : « la cicatrice d'Ulysse ».

8. Je rapporte ici le résultat de conversations avec lui.

9. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1978, p. 88.

10. *Ibid.*

Si en esthétique littéraire, l'on parle du roman grec¹¹, beaucoup, comme le rappelle Marthe Robert, font commencer le roman avec la modernité, *Don Quichotte* ou *Robinson* étant considérés comme les premiers romans modernes¹². Dans sa phase moderne, et *a fortiori* contemporaine, le genre romanesque présente une série de caractéristiques communément admises chez les théoriciens de l'esthétique littéraire. Le roman a partie liée avec le rêve individuel, l'itinéraire de la personne, le « roman familial » de l'individu que Marthe Robert typologise en roman du bâtard œdipien et roman de l'enfant trouvé¹³. Le roman voit le jour avec la reconnaissance de la singularité du sujet et de sa pertinence à devenir un objet littéraire ; il postule que le particulier d'une vie, le « roman familial » que se construit le héros, les investigations intérieures d'un sujet, sont objet d'intérêt pour des lecteurs. Il offre une scène imaginaire aux itinéraires singuliers, isolés dans le cas des autobiographies, ou entremêlés dans le cas du « roman polyphonique » à la Dostoïevski, comme le dit Bakhtine.

Soulignant le lien entre une situation historique nouvelle et l'arrivée des grands romans *Don Quichotte* et *Robinson Crusoé*, Marthe Robert écrit :

De même que l'apparition de Don Quichotte et de Robinson dans le champ de la littérature occidentale est en rapport étroit avec une situation historique définie — pour le premier, les aberrations sociales et spirituelles causées par un ordre théocratique rétrograde ; pour le second, la révolution bourgeoise de Cromwell et les perspectives qu'elle ouvrait au rêve individuel —, de même la fortune du Bâtard au siècle de l'Histoire et du roman est proprement inconcevable sans la montée de Napoléon. L'aventurier sans naissance ni fortune qui, en un rien de temps, se couronne lui-même, installe ses frères sur tous les trônes d'Europe qu'il a rendus vacants, et se taille un empire dans une république toute neuve dont il est à peine citoyen, appartient au roman par toutes les fibres de sa personnalité...¹⁴.

Si je cite ce texte, c'est parce qu'il souligne l'importance de la singularité d'un itinéraire, d'un rêve individuel dans la production du genre romanesque.

Du point de vue littéraire, la *novella* de MV, « Six jours en Octobre », est la parfaite expression de cette singularité, et donc entre bien dans le genre romanesque¹⁵. Elle conte l'histoire de Gérard Hénault et celle, sous forme d'un journal, de son fils Julien. Le journal réalise un des nombreux possibles offerts par l'esthétique romanesque, en ouvrant à l'introspection, à la capacité de dire l'espace intérieur. La *novella* est certes un artefact, qui le contesterait ? Mais « Six jours en Octobre » ne mérite-t-elle pas mieux que d'être regardée sous cet angle ?

Le récit de fiction doit être vu comme l'expression d'une singularité. C'est cette singularité — qu'une analyse sémiotique relierait aux dispositifs de l'énonciation —

11. Thomas HÄGG, *The Novel in Antiquity*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1983, et aussi BAKHTINE, qui classe le roman grec en trois grands types, dans *Esthétique et théorie du roman*, p. 235-292.

12. Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1972, p. 11-13.

13. *Ibid.*, p. 41-78.

14. *Ibid.*, p. 237. La partie qui porte ces réflexions s'appelle « Tranches de vie ».

15. Mais en se donnant comme la seconde partie d'un ouvrage théorique, elle risque de changer de forme, car elle ne se présente plus comme un spécimen entrant dans l'architexte générique de la *novella*. Sur l'architextualité, une des cinq catégories des rapports textuels repérées par Gérard GENETTE, voir son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (coll. « Essais »), 1982, p. 16-17.

qui a agencé le matériau de l'écriture, exactement comme les pierres qui ont servi aux bâtisseurs de Maillezais. La singularité des héros du roman renvoie à la singularité de l'auteur. C'est la trace de cette singularité auctoriale (le style ?) qui fait que les romans de Modiano « sont du Modiano », et ceux de Le Clézio « du Le Clézio ». Quelle théorie qu'on se fasse d'un auteur, de son rapport aux narrateurs ou aux personnages, de son rapport au lecteur idéal, des stratégies de persuasion¹⁶, il reste qu'un roman comporte un nom sur la couverture et un titre, une dédicace (le paratexte, dirait Genette). Il peut être ainsi lu comme l'itinéraire d'un désir qui prend corps dans les mots. « Désir » ne doit pas être entendu ici comme le désir de persuasion, mais comme désir exprimant une singularité, élément constituant de l'œuvre. On se demande si MV ne minimise pas trop ce désir quand il explique les règles rhétoriques qui ont présidé à la création de sa *novella*, ou quand il donne l'intention persuasive comme moteur poussant le maître d'œuvre à construire une abbatale :

Revenons maintenant à notre maître d'œuvre. Pour tenter de modifier la croyance de ceux qui visiteront son abbatale, il se contente de puiser dans l'antique boîte à outils rhétorique en utilisant les meilleurs moyens d'argumentation possibles. Par exemple, il élève les murs de l'église et agrandit les fenêtres en espérant que la lumière parviendra à mieux pénétrer dans l'enceinte. Dès lors, même les mécréants en ressortiront plus convaincus de la Lumière avec un grand « L » (p. 19).

Si le désir de l'artiste est à l'œuvre, ne doit-il pas être considéré comme premier par rapport à toute stratégie de persuasion ? L'inverse ne conduira-t-il pas à l'œuvre académique, à l'art étatique ou idéologique ? MV présente les étapes de la réalisation de sa nouvelle avec la technicité d'un ingénieur : « À cette étape du développement du dispositif expressif de l'objet esthétique, il importe de s'approcher de la matérialité du produit » (p. 188). Aux yeux du théoricien de la littérature, cette intention rhétorique apparaîtra sans doute comme un discours-écran (à la manière dont Freud parlait du souvenir-écran) dans la mesure où elle accorde toute la responsabilité de l'œuvre de fiction au moi conscient et dédouane ainsi totalement le moi inconscient. S'efface ainsi du champ théorique la question du désir en tant qu'il a partie liée avec les régions plus obscures du moi, celles qui échappent au contrôle du sujet conscient et appartiennent plutôt à ce qu'on appellera « l'insu du moi ». Dans la topique du moi, l'écriture romanesque concerne bien d'autres parties de la personnalité que ce moi conscient sur lequel l'approche rhétorique fait porter le travail de création. L'écriture romanesque est dépense gratuite, expression d'un désir que ne contrôle pas obligatoirement le moi conscient. Elle gère comme elle le peut les énergies circulant entre les divers pôles du sujet : le ça pulsionnel, bien sûr, le surmoi encore, mais aussi le moi idéal et l'idéal du moi, et le moi insu¹⁷. On songe ici au beau livre que Didier Anzieu a consacré au corps de l'œuvre¹⁸. Le lecteur sort de ce livre avec la conviction que l'œuvre met en jeu bien autre chose, chez le créateur, que sa stratégie consciente de

16. Voir le chapitre consacré aux débats sur l'auteur dans A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, p. 49-99.

17. On voudra bien me pardonner de ne pas aborder ici l'esthétique littéraire de ce qu'on a appelé le « nouveau roman » avec son désir d'une certaine objectivité, son intérêt pour les descriptions « neutres », etc. Le détournement ne changerait pas substantiellement le dialogue entrepris ici avec MV.

18. D. ANZIEU, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

persuasion à destination de ses « allocutaires ». Le créateur advient à lui-même par son œuvre. L'écriture romanesque débouche sur une anamorphose du sujet écrivain qui ne sort jamais indemne de son travail de création¹⁹. Mise sous le signe de la clarté rhétorique, l'introduction de MV à sa *novella* « Six jours en Octobre » ne dit rien de cet aspect plus lunaire sans lequel il n'existe pas de création : ces heures passées à raturer, cette lutte, cette angoisse de la page blanche, ces réticences au moment de mettre par écrit, ces déplacements d'énergies dans le moi du sujet créateur. Pourtant, « Six jours en Octobre » ne trouve sa qualité littéraire que reliée à ces aspects que met en valeur la théorie littéraire et dont ne rend pas compte le modèle rhétorique.

V. ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE ET ESTHÉTIQUE THÉOLOGIQUE

Acceptons que tout objet esthétique a vocation à devenir artefact : les *Demoiselles d'Avignon* comme la tour de Pise, *Guernica* comme le *Radeau de la Méduse* ; que certains de ces objets ont vocation à devenir artefacts théologiques (la *Pietà* de Michel-Ange, une cathédrale, une cantate de Bach). Mais les lois rhétoriques de l'artefact théologique, si elles servent à théoriser sur une œuvre déjà produite, peuvent-elles présider à la création de l'objet esthétique ? Il est permis d'en douter. Un artiste obéit à des commandes certes, ce qui induit effectivement des stratégies rhétoriques : respect des volontés du commanditaire, intentions persuasives à destination des récepteurs. Mais cela ne signifie pas que cette dimension évidente de l'œuvre d'art soit son moteur principal. Demander aux lois qui président à une esthétique de type rhétorique de présider à la création de l'artiste, n'est-ce pas risquer de tomber dans l'œuvre pédagogique, exemplariste, un peu comme l'était l'histoire « maîtresse de vie » chez les Anciens ? Or l'art moderne, et donc le roman, s'est affranchi de toute perspective de cette sorte. La question qui se pose alors est de savoir s'il est possible de convertir un roman en artefact théologique. Si oui, existe-t-il des critères de fabrication objectifs ? Faut-il un quota de motifs, de citations, de « réflexions religieuses » pour que l'objet esthétique devienne artefact théologique ? Les objets textuels produits par Beckett, remplis d'allusions et de citations bibliques, ou encore *Dedalus* ou *Stephen le Héros* de Joyce²⁰ parlant longuement de religion, de rites, de scolastique et de latin, remplissent-ils les conditions pour devenir des artefacts théologiques ? Ou faut-il rechercher les dispositions d'un roman à devenir artefact théologique à l'intérieur d'une sous-catégorie du genre : le roman religieux ? Ou du ton : une tonalité religieuse ? Ou du motif littéraire : des sujets qui touchent à la religion ?

19. Outre les nombreux exemples de création artistique, dont la création littéraire, donnés dans le livre de D. Anzieu, je renvoie mon lecteur à l'étude particulièrement suggestive de Valérie CHEVASSUS-MARCHIONNI sur Joseph Roth : *Le « roman original » de Joseph Roth*, Bern, Peter Lang (coll. « Convergences »), 2001. V. Chevassus-Marchionni cherche à repérer par les stratégies d'écriture le moment où « l'action du génie créateur entraîne l'auteur sur des terrains où il ne contrôle plus la nature de sa production et qui révèlent donc à son insu des aspects insoupçonnés de sa psyché ».

20. Pour Joyce, je renvoie mon lecteur aux analyses de U. ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil (coll. « Essais »), 1965.

J'ai personnellement le sentiment qu'il s'agit là de fausses questions, parce qu'un objet esthétique ne se fabrique pas en fonction de ces données objectivables, mais en fonction du désir singulier de l'auteur qui peut utiliser à sa guise l'une ou l'autre de ces données, les combiner, les convoquer en nombre, les soustraire, les traiter selon le mode parodique ou épique, ou tragique, etc. Que le roman soit avec ou sans citations bibliques, avec ou sans personnages religieux, avec ou sans parodies, avec ou sans sublime ou tragique, la question de savoir s'il peut devenir un artefact théologique doit rester indéfiniment ouverte. La possibilité de le devenir ne dépend pas, à mon sens, de règles de fabrication objectives ni d'intentions de composition rhétoriques.

Dans « Six jours en Octobre », c'est sans doute l'intention rhétorique présidant à l'écriture d'un roman sur la conversion qui a conduit l'écrivain à insérer dans son écriture des citations de saint Augustin, du *Notre Père*, du prologue de Jean, des personnages religieux tels que sœur Yvette et le père Abbé. Je me suis demandé ce qu'il adviendrait de « Six jours en Octobre » si ces marqueurs religieux étaient effacés ou devenaient moins nombreux. Question sans réponse, bien sûr, mais qui pose le problème des critères à inscrire dans l'objet esthétique pour rendre possibles la transformation en artefact théologique. Cette voie des critères, au niveau de l'écriture de fiction, est pour moi sans issue.

C'est un long voyage qui sert de trame à la *novella* de MV. Gérard Hénault traîne son questionnement personnel de continent en continent tout en opérant un autre voyage, celui que lui permet la lecture du journal de son fils disparu. Le long voyage du fils narré dans son journal résonne en écho dans le voyage intérieur et géographique du père. Hénault parcourt les mondes dont « le réel » est constitué : le politique, l'art, le religieux, l'économique, l'érotisme, l'amitié, l'exotisme. Un homme se défait et se reconstruit d'ainsi voyager et de passer, en communion avec l'errance du fils. Cette dimension de re-création se renforce encore quand on remarque que le récit se déroule en six jours, qu'il est donc discrètement une sorte de palimpseste de l'hexaméron de la Genèse. Le récit se tisse, et l'effet mimétique de la mise en intrigue (mimésis II selon Ricœur) prend ici toute sa force aristotélicienne d'opération, de reconstitution et en quelque sorte d'anamorphose ou de refiguration de son héros. Au lecteur de s'emparer de la mise en intrigue pour refigurer son monde (mimésis III). MV a retrouvé ici le genre du récit de voyage qui va de Gilgamesh, à l'*Odyssée*, à *Ethiopica* d'Héliodore, à tant de légendes ou contes qui articulent une évolution, une initiation, un déplacement intérieur sur un déplacement géographique. Saint Paul sur la route de Damas.

Un tel récit qui ramène le *mythos* ou la *mimésis* au contact de la théologie dont le fonctionnement est généralement mis sous le signe du *logos*, pose avec un certain courage le problème du champ de validité de la théologie. Je ne pense pas que l'auteur de *L'univers esthétique de la théologie* puisse le résoudre en faisant l'économie d'un dialogue avec l'esthétique littéraire. Il a exploré durant trois livres les possibilités théoriques fournies par la rhétorique pour définir l'univers esthétique de la théologie. Reste à entrer en dialogue avec les théoriciens de l'esthétique littéraire. Cela pourrait nous valoir un quatrième volume que, personnellement, j'appelle de tous mes vœux.